

JANINE ANTONI E A ARTE DO SÉCULO 19Alexander Gaiotto Miyoshi¹**Resumo**

A obra de Janine Antoni (nascida em 1964) tem uma ligação substancial com uma ampla tradição artística, em particular com a arte do século 19. Esta comunicação propõe um olhar a esse liame, principalmente à representação visual das mulheres e seus recorrentes “atributos”: cabelos, elementos têxteis, minerais ou aquosos. A arte de Janine Antoni refaz o percurso da figura feminina e de seu lugar na cultura contemporânea.

Palavras-chave: arte do século 21, arte latino-americana, sexismo na arte

Relacionar a arte atual às convenções artísticas num sentido mais profundo não é uma prática comum: ao contrário disso, medem-se os valores de uma obra pela capacidade de polemizar, inovar ou surpreender. As possíveis ligações que a arte contemporânea possa ter com obras de séculos anteriores não são consideradas com relevância; no máximo, mencionam-se afinidades de ordem geral, quase sempre desqualificadoras e desatentas a particularidades que levariam ao entendimento mais rico da obra em questão.

Diversos artistas contemporâneos e também muitos críticos se negam a estabelecer um vínculo com as convenções artísticas, fazendo disso a razão de ser de seus trabalhos. Não é o caso de Janine Antoni,² que em depoimentos e entrevistas afirma manter a sua obra ligada à história da arte. Suas afirmações seriam dispensáveis pela expressão do próprio trabalho, mas são úteis por manifestarem voluntariamente as intenções. Qualquer ligação com a arte antiga, portanto, não é mera coincidência.

É difícil encontrar textos sobre a arte de Antoni que ponderem esse liame.³ Por outro lado, sua obra é bastante relacionada às manifestações contraculturais que a antecedem em vinte ou trinta anos – o que não deixa de ser verdadeiro. Silvia Kolbowski, por exemplo, contrapôs a arte dos anos de 1960 com a obra de Janine Antoni, considerando-a, talvez, menos contundente em relação à anterior:

[...] há o trabalho recente de alguém como Janine Antoni que eu realmente acho problemático em termos do modo como figura a relação com um paradigma anterior: você toma algo de seu valor pictórico, sem relação com o que ele signifique historicamente, e faz uma obra que o critica puramente em um nível pictórico. Em outras palavras a lógica é essa: o minimalismo foi despojado de “emoção” – e isso se amarra com a crítica jornalística – e temos de recolocar o corpo e a emoção na obra. É um equívoco da crítica da relação do objeto de arte com o corpo, bem como uma espécie de transposição iconográfica reducionista (KOLBOWSKI, 1994: 14-15; tradução livre).

O crítico Benjamin Buchloh foi mais longe ao afirmar que a obra de Antoni não é redutiva apenas em “termos pictóricos”: se comparada a Fluxus, Joseph Beuys e Diter Rot,

¹ Doutorando em história da arte no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH Unicamp). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

² Janine Antoni nasceu em Freeport, Bahamas, em 19 de janeiro de 1964. Formada em artes e dança, ela é professora na Universidade de Colúmbia, em Nova York, cidade onde reside e trabalha. Desde o início dos anos 90, Antoni vem praticando “uma variedade única de arte performática, misturando de modo elegante as normas femininas, o marketing direcionado às mulheres e as polêmicas feministas.” (GORDON, 2008: 2; tradução livre)

³ Cabe lembrar o ótimo artigo de Jennifer Fischer, relacionando a obra de Antoni aos *tableaux vivants*.

Janine Antoni não conferiria ao trabalho “uma emotividade específica”, ocupando-se antes em “oferecer um produto que parece satisfazer tanto as demandas de uma teorização radical feminista quanto uma nova qualidade de objetos dramatizados”:

O que acontece no trabalho de Antoni é, precisamente, a espetacularização da teoria feminista. E a espetacularização das práticas Fluxus. As duas convergem numa operação estratégica bem planejada. E, certamente, um modo fabuloso de ser bem sucedido é usar uma performance Fluxus de 1965, de Shigeo Kubota, modificando-a um pouco numa galeria elitizada de Londres, bancada para fazer uma performance feminista pública e radical. Estou me referindo à obra [de Antoni] com tintura de cabelo (BUCHLOH, 1994: 15; tradução livre).

Buchloh se refere a *Loving Care*, de 1993, reduzindo-a injustamente a uma pequena variação de *Vagina painting*.⁴ Kolbowski e Buchloh restringiram-se a comparar a obra de Antoni às precedentes dos anos de 1960, já que o tema de seu debate era a recepção da arte desse período. Mas embora a obra de Antoni, no momento do breve diálogo de Kolbowski com Buchloh, estivesse apenas começando, ela se bastava para evocar mais do que a arte dos anos de 1960. Em *Loving Care*, os vínculos expandem-se a períodos muito anteriores e, em particular, com o século 19: inúmeros quadros desse período, representando mulheres sonolentas ou mortas sobre superfícies úmidas, com os cabelos longos e esparramados contêm elementos que as obras de Kubota, Nam June Paik, Yves Klein e Jackson Pollock não utilizam. *Loving Care*, pelo contrário, extrai parte de sua força desses elementos: a ação de Janine Antoni contrapõe-se à imobilidade daquelas mulheres, fazendo uso enérgico não só do corpo como também dos cabelos, convertidos num pincel e configurando uma alegoria da pintura.⁵ Tudo o mais nessa obra que se refira à arte do século 20 é importante, pois, de certo modo, *Loving Care* supera as referências modernas e vai além da crítica feminista: é uma crítica ao próprio fazer artístico, contemporâneo e de outros tempos.

Poderíamos esbarrar no argumento da “transposição iconográfica reducionista” e pararmos com alguma frustração por aqui. Mas perderíamos com isso a oportunidade de aprofundar os sentidos da arte de Antoni. Ela se relaciona sem peias à tradição pictórica – ainda que não por meio de pinturas, mas especialmente de fotografias – e agrega um componente crucial, próprio de diversos realizadores contemporâneos: o corpo material à frente do corpo existencial (ou espiritual). Em outros termos, a arte de Janine Antoni é compartilhada com o público por meio daquilo que temos em comum, um corpo com suas atividades essenciais: dormir, alimentar-se, lavar-se, movimentar-se.

Há algo de transcendental na obra de Antoni, mas menos do que possa parecer. Eleanor Heartney nos ajuda a compreendê-lo:

A historiadora Marina Warner observou que um dos aspectos mais importantes do trabalho de Antoni está no modo como desafia a hierarquia tradicional dos sentidos. Se a cultura ocidental tende a privilegiar o conhecimento adquirido através dos olhos, associando-o à racionalidade, a ciência e a objetividade (e, é

⁴ É importante observar que *Loving Care* é o nome da marca de tintura para cabelos que foi esfregada por Antoni no assoalho da galeria londrina.

⁵ Cabe reproduzir um texto admirável de Georges Duby sobre a sedução das cabeleiras soltas das mulheres que, rebelando-se desde épocas remotas contra a brutalidade dos homens, seriam um [...] emblema dos poderes femininos, dessa força inquietante cuja intensidade os homens conheciam e que se sentiam obrigados a subjugar. Na vida bem-ordenada, os cabelos das donzelas podiam livremente flutuar ao vento. Mas as damas deviam velar para que nada dos seus fosse avistado. Elas os mantinham dissimulados sob a murça, aprisionados como elas próprias o eram, submetidas ao poder de um marido. Terror dos homens à idéia de as ver, soltando suas tranças, tomar uma arma e brandi-la (DUBY, 1995/1997: 57-58).

claro, à masculinidade), Antoni volta-se aos sentidos mais relacionados à mulher, ao paladar, o olfato, a audição e o tato. Seu foco na ligação materno-filial faz-nos lembrar da primeira conexão da criança com corpo da mãe, e daí com o mundo externo, não por meio visual, mas pelo sentido do tocar, do sugar e do cheirar (HEARTNEY, 2003: 17; tradução livre).

O sentido da visão é enganador e Antoni o usa habilmente. No autorretrato *Coddle* (1999), a artista nina a própria perna. A perturbação se dá pela lembrança das madonas e o sentimento materno, que num golpe de olhar se desilude. Trata-se do uso simplificado de uma técnica bastante conhecida na pintura, o *trompe l'oeil*. Posto que a visão seja ainda o meio principal de nos relacionarmos com as obras de arte, ela não precisa deixar de ser explorada. Complementando-se ao uso de Antoni dos demais sentidos do corpo, ao seu “esforço de retornar a esse gênero de saber, um saber pelo organismo que reflete sua consciência de encarnação” (HEARTNEY, 2003: 17, grifo meu), a visão tem extrema importância em sua arte.

Consciência de encarnação. Poucas expressões seriam tão apropriadas à obra de Antoni. De que tratariam *Lick and Lather* (1993) e *Caryatid* (2003), espécies de autorretratos que remetem à matriz corporal de velhos suportes artísticos (o busto e a cariátide)? Ambas as obras nutrem-se de um classicismo poderoso. Antoni, porém, as subverte: não mais a perenidade do mármore e do bronze, mas a fugacidade do chocolate e do sabão, “desesculpidos” por meio de lambidas e banhos da artista; não mais colunas escultóricas em forma de mulheres castigadas pelo peso dos templos, mas a fotografia de Antoni num longo vestido, de costas, com os cabelos soltos e de cabeça para baixo, apoiada sobre um vaso que, saindo da moldura, se materializa em fragmentos bem à frente da fotografia.

Em outra fotografia, *2038* (2000), o que vemos é novamente a artista, dessa vez dentro de uma banheira enferrujada e cheia d'água. Antoni compartilha o quadro com reses bovinas, uma delas muito próxima da artista. A imagem remete à condição alimentar dos bois, invertendo a situação: estaria o animal, nesse caso, nutrindo-se de leite humano? Podemos pensar que essa obra também se projeta no tempo, se o número “2038”, impresso no “brinco” bovino, for compreendido como um ano não muito afastado de nós.⁶ Suspende-se o onírico da imagem, que passa a sugerir algo como um futuro, ou quase presente, inquietante.

Mas *2038* não fala apenas de presente e futuro; seu substrato iconográfico é medieval: são as natividades ou adorações de pastores que, mesmo em nossos dias, são reproduzidas, sobretudo em forma de presépios, e gozam de prestígio popular. Elas destacam a presença de dois animais, o asno e o boi, junto ao nascimento de Cristo, momento histórico e mítico fundacional não só do irmanamento entre os homens como destes com os animais. A afinidade dessa imagem com a fotografia de Antoni acentua a dimensão de mistério e a investe de uma temporalidade palpável, mensurável, ao contrário da atemporalidade desbragada, própria das vanguardas modernas.

Tomar outros dois trabalhos de Antoni – *Slumber* (1993) e *To Draw a Line* (2003) – talvez nos basta para compreender sua relação com a história da arte, e em particular com o século 19. Ambos os trabalhos compartilham uma técnica central para a artista: a tecelagem.

Slumber (1993) foi uma instalação-performance numa galeria de arte onde Antoni pernoitou seguidamente, expondo-se ao público. Sua performance envolvia um tear, fios

⁶ Devo essa ideia a Simone Cléa dos Santos Miyoshi.

têxteis, uma cama, uma camisola (que ela vestia) e um aparelho de eletroencefalograma, captando seus movimentos dos olhos enquanto dormia. Esse aparelho ligava-se ao tear, imprimindo na malha tecida por ele os gráficos correspondentes aos movimentos dos olhos. Por sua vez, a malha cobria a artista durante o sono.

Dez anos depois de *Slumber*, Janine Antoni produziu a instalação-performance *To Draw a Line*, utilizando materiais e quantidades que apenas pela descrição já seriam expressivos:

1,81437 tonelada de fibra de cânhamo bruto
 36,5 m de corda de cânhamo feita à mão, unida a
 365 m de corda de cânhamo feita à máquina
 2 cilindros de aço reciclado
 140 lingotes de chumbo com peso total de 6 kg
 2 rampas de aço com 20% de inclinação
 4 calços laminados de aço e borracha⁷

Tanto *Slumber* quanto *To Draw a Line* evocam, de modos diversos, antigos mitos de tecelãs, como Ariadne e Penélope. Nesse sentido, o paralelo com Lady de Shalott – personagem consagrada no século 19 nos versos de Tennyson e principalmente nas representações visuais de artistas fascinados por ela – pode lançar uma luz especial ao trabalho de Antoni.⁸ *The Lady of Shalott* é a história de uma dama sem nome, condenada a tecer uma rede e não olhar para fora de seu quarto, exceto pelo reflexo de um espelho. Lady de Shalott vê refletida a imagem de Lancelot, que passa pela janela, e dirige o olhar para fora do aposento: nesse momento ela é amaldiçoada.

O quadro mais impressionante sobre o episódio é o de William Holman Hunt. Ele retrata a dama numa espécie de convulsão, enlaçada pelos fios coloridos de sua rede, que se movimentam em ondas pelo quadro, como que vivos ou eletrificados. A cabeleira de Lady de Shalott se lança aos ares, como se recebesse uma lufada, tomando a forma de uma grande labareda. A pintura não seguiu o poema, que não a descreve desse modo. Hunt o interpretou livremente e propôs sua cena, refazendo-a obsessivamente entre o final do século 19 e o começo do 20. Contrapô-la às fotografias de *To Draw a Line* é suficiente para perceber o modo pelo qual Janine Antoni se nutre dos mitos e tece a sua própria história.

O argumento da “transposição iconográfica reducionista” poderia ser repetido à exaustão. Mas o que sobram das obras, em particular das performances, senão suas lembranças? São os registros da performance – em suma, a sua memória – também matéria-prima da experiência artística. Não presenciamos muitas delas, mas podemos experimentá-las por meio de relatos, fotografias, vídeos e sons, que evidentemente as transformam sem necessariamente diminuí-las. A obra de Janine Antoni, afinal, é uma “encarnação consciente”, e por isso, talvez, ela seja mais viva no imaginário – onde se reproduz – do que na exibição ao vivo e matricial das performances.

⁷ Tradução livre. As dimensões da obra são: 10,67 x 6,10 x 3,05 m.

⁸ Há inúmeras interpretações ao poema e aos quadros que o representam, dentre as quais a de Bram Dijkstra: Em *The Lady of Shalott*, Tennyson mostrou, ainda em 1832, que a insanidade e a morte eram consequências plausíveis a uma mulher cujo impulso ao sacrifício acabasse não correspondido. Em Tennyson há sempre um elemento (não expressado) de desespero erótico entranhado nas mulheres que não conquistaram seus homens. Ao poeta, está claro que o impulso sacrificial em uma mulher era o que ele devia chamar – na linguagem de seu tempo – “*sex-impulse*”, revertido ao uso civilizado e subserviente para a conduta da mulher como dona do lar, a conservar e lustrar a alma masculina na “luta pela existência” (DIJKSTRA, 1986: 37; tradução livre).

Referências Bibliográficas

ALAYA, Flavia M. “Tennyson’s “The Lady of Shalott”: The Triumph of Art”. *Victorian Poetry*, Vol. 8, No. 4. Morgantown: West Virginia University Press, Winter, 1970, p. 288. Disponível em <http://www.jstor.org>

AYERSA, Josefina. *Janine Antoni*. Disponível em <http://www.lacan.com/lacinkXXIX9.htm>.

BAKER, George. “The Artwork Caught by the Tail.” In *October*, Vol. 97. Cambridge: MIT Press, verão de 2001, pp. 51-90. Disponível em <http://www.jstor.org>.

BERKOVITCH, Ellen. “Reviews: Janine Antoni at SITE Santa Fe.” *Artforum*. No. 4, dez. 2002, pp. 142-3. Disponível em <http://www.luhringaugustine.com>

COTTINGHAM, Laura. “Janine Antoni: Biting Sums Up My Relationship to Art History.” *Flash Art*. Verão de 2003, pp. 104-105. Disponível em <http://www.luhringaugustine.com>

DIJKSTRA, Bram. “Chapter II: The Cult of Invalidism; Ophelia and Folly; Dead Ladies and the Fetish of Sleep” in *Idols of Perversity, Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle*. Nova York: Oxford University, 1986.

DUBY, Georges. *Damas do século XII: a lembrança das ancestrais*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

FISCHER, Jennifer. “Interperformance: The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni, and Marina Abramovic.” In *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. Nova York: College Art Association, inverno de 1997, pp. 28-33. Disponível em <http://www.jstor.org>

IANACCI, Anthony. “Janine Antoni.” *Kunst Bulletin*. Jun. 1994, pp. 16-25. Disponível em <http://www.luhringaugustine.com>

GORDON, Marsha. “A Great Desire, Janine Antoni.” *Grrrh*. No. 9, 2008, pp. 2-6. Disponível em <http://www.luhringaugustine.com>

HEARTNEY, Eleanor. “Thinking through the Body: Women Artists and the Catholic Imagination.” In *Hypatia*, Vol. 18, No. 4, Women, Art, and Aesthetics. Bloomington: Indiana University Press, outono/inverno de 2003, pp. 3- 22. Disponível em <http://www.jstor.org>

KRAUSS, Rosalind. HOLLIER, Denis. MICHELSON, Annette. FOSTER, Hal. KOLBOWSKI, Silvia. BUSKIRK, Martha. BUCHLOH, Benjamin. “The Reception of the Sixties.” In *October*, Vol. 69. Cambridge: MIT Press, verão de 1994, pp. 3-21. Disponível em <http://www.jstor.org>

POTWIN, L. S. “The Source of Tennyson’s the Lady of Shalott”. *Modern Language Notes*, Vol. 17, No. 8. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press. dez. 1902. Disponível em <http://www.jstor.org>.

VOLK, Gregory. “Reviews: Janine Antoni.” *Art in America*. Nov. 2003, p. 158. Disponível em <http://www.luhringaugustine.com>

WEINTRAUB, Linda. “On the Tightrope.” *Tema Celeste*. No. 99, set/out 2003, pp. 62-67. Disponível em <http://www.luhringaugustine.com>

(Obs.: todas as referências extraídas da internet foram acessadas entre set./out. de 2009).



[Fig. 1] Janine Antoni, *Loving Care*, 1993, performance com tintura de cabelos Loving Care na cor preta natural (fotografada por Prudence Cumming Associates, na Anthony d'Offay Gallery, Londres).



[Fig. 2] Shigeko Kubota, *Vagina painting*, 4 de julho de 1965, Perpetual Fluxus Festival, Nova York (foto: George Maciunas).



[Fig. 3] Alexandre Cabanel, *Nascimento de Vênus*, 1863, óleo sobre tela, 130 x 225 cm, Museu d'Orsay.



[Fig. 4] Victor Meirelles, *Moema*, 1866, óleo sobre tela, 129 x 190 cm, MASP.



[Fig. 5] John William Waterhouse, Santa Eulália, 1885, óleo sobre tela, 188,6 x 117,5 cm, Tate, Londres.



[Fig. 6] Janine Antoni, *Cuddle*, 1999, impressão em cibachrome e moldura feita a mão, 54,6 x 40,6 cm (assistente de fotografia: Jennifer Monick).



[Fig. 7] Janine Antoni, *Lick & Lather*, 1993, busto de chocolate e busto de sabão, 60,96 x 40,64 x 33,02 cm.



[Fig. 8] Janine Antoni, *Caryatid*, 2003, *C-print*, moldura e vaso cerâmico quebrado, dimensões variáveis.



[Fig. 9] Janine Antoni, 2038, 2000, *C-print*, 50,8 x 50,8 cm.



[Fig. 10] Ghirlandaio, *Adoração dos pastores* (detalhe), 1485, têmpera sobre madeira, 167 x 167 cm, capela Sassetti, igreja de Santa Trinita, Florença.



[Fig. 11] Janine Antoni manuseando um tear.



[Fig. 12] Janine Antoni, *Slumber*, 1993, performance com tear, fios têxteis, cama, camisola e aparelho de eletroencefalograma com medição dos movimentos REM (fotos: Javier Campano, no Centro de Arte Reina Sofia, Madri, 1995, e Ellen Labenski no Guggenheim Museum Soho, Nova York, 1996).



[Fig. 13] Janine Antoni, *To Draw a Line*, 2003, performance com 1,81437 tonelada de fibra de cânhamo bruto, 36,5 m de corda de cânhamo feita à mão, unida a 365 m de corda de cânhamo feita à máquina, 2 cilindros de aço reciclado, 140 lingotes de chumbo com peso total de 6 kg, 2 rampas de aço com 20% de inclinação, 4 calços laminados de aço e borracha, 10,67 x 6,10 x 3,05 m.



[Fig. 14] William Holman Hunt, *Lady de Shalott*, final do séc. 19, Manchester Art Gallery.